Nr. 5. **Dnia 1-go marca 1927 r.** Rok I/.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	.. 1.00 zł.
kwartalnie	. 3 00 „
półrocznie	.. 6 00 „
rocznie	.. 12.00 „
Cena pojedynczego egz.	**.. 70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

PROF. DR. JÓZEF REISS.

Walc *czy Jazz?*

WalKa dwóch poKoleń.

(Ciąg dalszy.)

A więc stanęły dziś naprzeciw siebie, dwie różne formy taneczne: Walc i Jazz! Poza zewnętrzną różnicą form kryje się tu jeszcze inne głębsze przeciwieństwo : jestto przeciwieństwo psychiczne dwóch epok, a to różnice charakteru dwóch pokoleń, a nawet przeciwieństwa ich etyki społecznej! Bo oto z jednej strony pokolenie przedwojenne, wzrosłe na zasadach ugruntowanej moralności, zaś z drugiej strony brutalna etyka powojenna, która się stała zaprzeczeniem wszelkiej etyki! Dwie formy tańca: Walc i Jazz znakomicie odzwierciedlają ową djametralną różnicę dwóch epok i dwóch pokoleń!

Zanim te przeciwieństwa rozważymy, weźmy dosłownie, a nie przenośnie wyrazy, umieszczone w tytule; zatem co tańczyć: Walc czy Jazz? Pokolenie starsze mówi tak:

„Nie pojmujemy, jak można wsłuchiwać się w dziki hałas jazzbandu! w czem znajduje upodobanie dzisiejsza młodzież? To chyba nie muzyka ! to nie taniec! bo i zresztą nie tańczy się go!]ak można tańczyć przy takiej muzyce ? — Niema nad walc! Tam jestmelodja! walc płynie! walc ma poezję!"

I na dowód tej „poezji" przytaczają fakt, że walc stał się dzięki wytworności rytmu, sentymentalnej nucie rozmarzenia i czarowi wdzięku poematem tanecznym, jako stylizacja walca w muzyce Webera, Schuberta, Chopina, Schumanna, Liszta, Jul. Zarębskiego, Czajkowskiego, Brahmsa, Sibeliusa i tylu innych!

A na to odpowiadają młodzi:

„Śmieszni jesteście z waszym przeżytkiem, poczciwym walcem! To nie tańce ludzi kultury! Jaki on naiwny! trzeba się kręcić w kółko, podskakiwać nieestetycznie i porządnie się napocić. Dzisiejszy taniec nie męczy. Jazz jest tańcem naturalnym, bo utrzymany jest w takcie parzystym „na dwa", a więc tak się tańczy, jak się chodzi; nie tr?eba. się pocić, sapać! Wkońcu ile wyrafinowania i wysubtelnienia w porównaniu z prostodusznym walcem ! Muzyka Jazzu smaga nerwowym rytmem synkopy, drażni, działa jak narkotyk!"

W stanowisku starszych i młodych niema nic innego, jak tylko odwieczna walka dwóch różnych pokoleń: „dobre, dawne czasy" przeciwstawia się „złym, nowym czasom". A zresztą możliwe, że forma walca się przeżyła, że nam nie ma już nic do powiedzenia i zachowała jedynie znaczenie historyczne. Jestto zupełnie naturalna ewolucja. Taniec jest odzwierciedleniem życia; forma tańca wiąże się nierozerwalnie ze wszystkiemi innemi przejawami życia. Naprzykład, jak ścisły jest związek między tańcem a strojem pewnej epoki! Trudno wyobrazić sobie menuet bez kostjumów rokokowych. Kobiety, tańczące shimmy lub charlestona w stroju epoki przedwojennej, wyglądałyby conajmniej groteskowo. Jazz wymaga krótkich włosów naszych garçonek, wymaga chłopięcej linji i krótkiej sukni:

Ale i Jazz się przeżyje! Już dzisiaj mówi się o „zmierzchu Jazzu[44]! Gdzieniegdzie wskrzesza się nawet przebrzmiałe rasowe przesądy i walkę z murzyńskim Jazzem uważa się za walkę białych z czarnymi! „Jazz ma pełne uzasadnienie w Ameryce, bo tam się zrodził i odpowiada odrębnością swoją charakterowi ludności amerykańskiej, natomiast Europa powinna zamknąć się przed inwazją tańców murzyńskich! “ — tak argumentują przeciwnicy Jazzu.

Nie trzeba jednak przy ocenie tej nowej, murzyńskiej muzyki popadać w ostateczność i albo rozpływać się w przesadnym i bezkrytycznym zachwycie albo bezwzględnie ją potępiać. Ta muzyka jest przedewszystkiem prądem mody, a wiadomo, jak nietrwała jest moda i jak śmiesznie wygląda z perspektywy następnej epoki. Przesadnie też wychwala się zdobycze, które Jazz wniósł do muzyki dzisiejszej : a więc bogactwo rytmu, znaczenie synkopy i łączenie kilku samodzielnych głosów czyli polifonję! Ja^ zresztą ta polifonja nieraz w orkiestrach Jazzbandu wygląda, dpwodem tego następujący kawał, który się zdarzył we Wiedniu:

W teatrze Rajmunda popisywał się, oryginalny Jazzband murzyński. Wiedeńczyk jest naiwnym snobem. Szedł więc na przedstawienie już z góry zachwycony tem, co miał usłyszeć. Orkiestrę murzyńską oklaskiwano rzęsiście. W porannych dziennikach reporterzy wiedeńscy wypisywali hymny pochwalne na cześć Murzynów i wskazywali na to, jaką rewelacją dla starej Europy i jej konającej kultury jest Jazz ze swym improwizowanym kontrapunktem i bogactwem rytmu. Tymczasem zaraz w popołudniowych wydaniach musiały dzienniki umieścić urzędowe ogłoszenie, że impreza nałożyła na murzynów wysoką grzywnę za to, że sobie zakpili z publiczności, gdyż każdy z członków orkiestry rzępolił, trąbił, walił i wyśpiewywał to, co mu tylko na myśl wpadło!

* *
*

Trafnie zauważył ktoś ze starszego pokolenia, że gdyby przed wojną mężczyzna odważył się w salonie przybrać wobec kobiety taką pozę, jaką dziś przybiera się w tańcu, to usuniętoby go z towarzystwa jako jednostkę, której nie można traktować na równi z ludźmi dobrze wychowanymi.

Walc i Jazz — to naprawdę dwa różne światy. Dawny walc był marzycielski, bo i pokolenie, które go tańczyło, miało swój świat marzeń, świat ideału. Pokolenie dzisiejsze żyje wśród zimnego wyrachowania i pustki duchowej.

Pytanie, za czem się oświadczyć, czy za Walcem czy Jazzem, jest w rzeczywistości naiwne. Tu nie idzie o to, co się ma tańczyć: walc czy Jazz. Zagadnienie takie może być ważne co najwyżej dla nauczycieli tańców, bo to jest kwestją ich zarobku i utrzymania. Dla ogółu społeczeństwa jest rzeczą najzupełniej obojętną, czy gargonki i ich godni towarzysze będą wycierali posadzki w rytmie walca, shimmy czy foxtrotta.

W tańcu jest obraz życia, w tańcu przebija^ się kultura społeczeństwa, odzwierciedla się psychika pokolenia a nawet jego etyka. Socjologja stwierdza, że niemal każdy taniec towarzyski spotykał się z potępieniem współczesnej sobie epoki. Przecież rzucano klątwy na dawne tańce, dzisiaj dla nas tak niewinne. Zakazywano tańczenia poważnej Sarabandy i Fandanga, potępiano nawet Walc, aż wkońcu zostało po tych tańcach tylko jakby łzawe wspomnienie po tem, ile werwy i pustej wesołości w nich było, zanim w idealnej stylizacji nie stały się formami poematów muzycznych. Tak stało się z menuetem, który z upadkiem społeczeństwa rokokowego stracił znaczenie jako taniec towarzyski, a wkroczył do sonaty i symfonji jako jedno z ogniw „klasycznej"[1] formy instrumentalnej; tak stało się z Sarabandą, którą J. S. Bach wyniósł na wyżyny artyzmu, tosamo z Walcem, Mazurkiem, Polonezem.

Kto wie, czy i tańce Jazzu nie zatracą z czasem cech tańca towarzyskiego, a staną się jako artystyczna stylizacja zaledwo „historycznym[4'] dokumentem i wspomnieniem epoki, w. której powstały i roli, jaką w tej epoce odegrały! Pewne objawy zdają się już dzisiaj na to wskazywać: sławny skrzypek Fritz Kreisler pierwszy umieścił tańce Jazzu w swoim programie koncertowym; pieśni murzyńskie pojawiają się na estradzie koncertowej wśród nowoczesnych pieśni Milhauda, Hindemitha i Szymanowskiego; Igor Strawiński] wyzyskuje żywiołowy rytm Jazzu w swoich poematach tanecznych; najwybitniejszy kompozytor amerykański Louis Gruenberg osnuł na rytmach Jazzu poemat biblijny (!) „Daniel Jazz[44] i tą genialną groteską wywołał tamtego roku na festivalu nowej muzyki w Wenecji ogólny entuzjazm. Za jego przykładem poszedł George Gershwin i na motywach muzyki murzyńskiej zbudował swoją „Rapsodję Blue". Na czele świetnie zgranej orkiestry objeżdża obecnie Europę najlepszy dyrygent i kompozytor Jazzbandu Paul Whiteman; niesamowita, sugestywna siła Jazzu działa bezpośrednio i da niezawodnie niejedną pobudkę twórczą kompozytorom europejskim, Jazz „przezwyciężony[44] jako taniec zwycięży jako sztuka!

KS. FIL WALCZYŃSKI (Tarnów 1927).

D naszych pieśniach kościelnych na czas UJielkiego Postu.

(Ciąg dalszy.)

Otóż w zbiorowych śpiewnikach naszych kościelnych, mianowicie ks. M. Mioduszewskiego, Teofila Klonowskiego (Szczeble dó nieba, 2 tomy), ks. Józefa Mazurowskiego, ks. Dr Józefa Surzyńskiego, w śpiewnikach dla diecezji krakowskiej i tarnowskiej starannie opracowanych, znajdują się następujące pieśni wielko-postne, godne polecenia i wykonania, jako to:

1. **„Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie",**

Pieśń ta, której autorem według dzieła Oloffa ma

być ks. J. Wujek, umieszczona jest między najstarszemi pieśniami w zbiorze Horteryna z r. 1617; nadmienić jednak należy, że znajduje się w niektórych kancjonałach protestanckich znacznie wcześniej, n. p. M. Nehriuga z r. 1587, Artomiusza z r. 1596 i Kraińskiego 1609, jak zresztą wiele innych pieśni katolickich pozostało w śpiewnikach i zborach protestanckich.

2. **„Ojcze, Boże Wszechmogący"** (Horteryn r. 1617).

3. **„Ogrodzie Oliwny".**

4. **„Będąc przestraszony tak strasznym widokiem".**

5. **„Jużem się dość napracował".**

6. **„Uważ pobożny człowiecze".**

Te pieśni ze wszystkich pieśni wielkopostnych są co do treści najdłuższe — bo zawierają w sobie opis całej Męki Chrystusowej. W czasie nabożeństwa kościelnego należy z tych pieśni tylko te zwrotki śpiewać, które zawierają w sobie albo akty uwielbienia, albo akty błagalne, czy przebłagalne.

7. **„Ach mój Jezu, jak Ty klęczysz".**

8. **„Gdy Cię Ukrzyżowanego".**

9. **Jezu Chryste, Panie miły".**

10. **Idą królewskie proporce".**

Ta pieśń jest tłomaczeniem (Jpecia hymnu kościelnego Wielko-Piątkowego, „Vexilla fłegis prodeunt", w kancjonale Hallera z r. 1522, napisana w tonacji doryckiej dziwnie jest rzewną i majestatycznie poważną.

11. **„Krzyżu święty nadewszystko".**

To także pieśń tłomaczona z hymnu kościelnego: **Crux fidelis inter omnes,** u Horteryna r. 1617 — ale już wcześniej umieszczona w Godzinkach i Ciemnych jutrzniach ks. J. W ujka 1582; w tonacji doryckiej — w calem tego słowa znaczeniu piękna.

12. **„Lament serdeczny."**

13. **„O duszo wszelka nabożna"**, (Horteryn, **r. 1617).**

ll. „Oto mię masz u nóg Twoich".

15. **O jakżeś srodze rozpięty".**

16. **„Pozwól mi Twe męki śpiewać".**

17. **„Płacz, płacz, kto żyw".**

18. **„Spuść z ran Twych".**

19. **Umarł, ach umarł".**

20. **„Ty, któryś gorzko na krzyżu umierał".**

21. **„Zbliżam się k' Tobie".**

22. **„Wisi na krzyżu".**

Wymienione wyżej pieśni są aktami gorącej modlitwy i szczerego nabożeństwa do Męki Pańskiej — są aktami czci, miłości i serdecznego współczućia dla cierpiącego i za nas umierającego Zbawcy, a oraz aktami wielkiej ufności w Jego nieskończone miłosierdzie.

23. **„Witaj ręko Chrysta, prawa".**

24. **„Zawitaj Ukrzyżowany".**

Pieśni głębokiej treści i rzewnej melodji ku czci 5 ran Chrystusowych.

25. **„Wspominajmy Boże słowa"**, (Horteryn, r. 1617).

Pieśń o 7 słowach Pana Jezusa na krzyżu.

26. **„Ludu mój, Ludu".**

Jestto pieśń ułożona na wzór łacińskich wielkopiątkowych t. z. **Improperiów,** czyli skarg i żalów na lud Izraelski, następnie na wszystkich grzeszników, co gardzą zasługami Ukrzyżowanego. Wrażenie, jakie „tmproperia" względnie pieśń nasza **„Ludu mój ludu, cóżem ci uczynił"**, śpiewane przy adoracji krzyża w Wielki Piątek, wywołują, jest tak potężne, że i najobojętniejszemu, nawet niedowiarkowi, rzadko kiedy w kościele bywającemu, cisną się do głowy myśli poważne,' a nieraz do ócz łzy, przypominając im z przeszłości te błogie chwile, kiedy swą wiarą, czcią i miłością byli tak bliskimi swojego Boga Zbawiciela.

27. **„Dobra noc, głowo święta".**

28. **„Płaczcie anieli".**

Te pieśni dziwnie rzewne śpiewa się w Wielkim Tygodniu przy grobie Chrystusowym. Melodje tych pieśni tak szczęśliwie są dobrane i takiem nabożeństwem napełniają śpiewających je, że lud nasz polski, pielgrzymujący do naszych odpustowych Kalwaryj, nie może się dosyć niemi nacieszyć.

29. **„Stała Matka boleściwa".**

Jestto tlomaczenie sławnej sekwencji mszalnej łacińskiej **„Stabat Mater dolorosa"**, której autorem jest pobożny braciszek Franciszkański, sławny J a c o p o n e d a T o d i zr. 1306; tłomaczenia dokona! ks. S t a n i s ł a w G r o c h o w s k i, 1598.

30. **„Już Cię żegnam, Najmilszy".**

Jest to wprost niezrównanie piękna modlitwa wformie pieśni ku czci Matki Bożej Bolesnej — jestto rzewny djalog Matki Bożej z Synem Bożym w tej chwili, gdy Ją żegnał, mając udać się do Jerozolimy i rozpocząć Swa bolesną Mękę. O piękności tej pieśni niech nas przekonają następujące jej zwrotki:

„Już Cię żegnam najmilejszy Synu Chrystusie,
Serca mego pociecho, śliczny Jezusie!
Cóż ja pocznę utrapiona,
Matka Twoja opuszczona — straciwszy Ciebie?
Weź mię raczej na śmierć z Sobą,
Niechaj umrę razem z Tobą — żyć społem w niebie.
Cóż ja pocznę na świecie, kiedym pozbyła
Ciebie, Synu najmilszy, marniem straciła!
Niechże umrę z tej przyczyny,
Że mi wzięły ludzkie winy — Syna mojego,
Który na to zstąpił z nieba,
Że okupu było trzeba — ludowi Jego.

A po śmierci, proszę, kto z swojej litości,
Włożywszy w grób moje ciało, zbolałe kości,
Niech napisze takie słowa:
Że to Matka Jezusowa — żalem strapiona,
Której śmierci jest przyczyna.
'Że pozbyła Swego Syna — tu położona.

Czyż może być co piękniejszego nad to wylanie serca macierzyńskiego przed Synem, którego Najświętsza Panna kochała jak Syna i czciła jak Boga, a którego zgodnie z wolą Ojca niebieskiego z miłości ku nam poświęciła na ofiarę krzyżową?

Podziwiam arcydzieła sztuki kościelnej, sławne „Stabat Mater" Palestriny, Pargo'esego, ks. Fr. Witta, J. Bheinbergera i innych znakomitych mistrzów — ale nie mogę ukryć żalu,, że dotąd żaden ze znakomitych naszych kompozytorów nie napisał nam naszego polskiego „Stabat Mater", któregoby osnową była wspomniana stara nasza pieśń; „Już Cię żegnam", a sądzę, że się na to zdobyć mogą i że się to sztuce muzycznej polskiej od nich należy.

Oprócz tych pieśni wymienićby można wiele innych, porozrzucanych w różnych śpiewnikach, kantyczkach i książkach do nabożeństwa; wszakże je'pomijamy, bo ani treścią ani melodją nie dorównują wymienionym pieśniom postnym starożytnym i nowszym, któreśmy znać i wykonywać powinni. Ani jedno słowo, ani jedna melodja nie powinna z nich zginąć — bo to pomnik nietylko naszej św. wiary katolickiej, którą się jako Polacy szczycimy, ale i pomnik naszej narodowej oświaty, wielką chlubę nam przynoszący, wedle słów Karola Balińskiego:

U narodzie, mój serdeczny
Czem ty stoisz nieśmiertelny?
Mieszkaócze grobów pólwieczny,
Niby martwy, a naczelny!
Skąd t a s i ł a, którą kryjesz
Pod całunem zgniłym pleśnią?
Ach! ty manną z nieba żyjesz,
Jedną myślą, wielką pieśnią.
Z pieśni cala sila twoja,
Z pieśni życie twe i dzielność!
Z pieśni cala przyszłość twoja,
Zwycięstwo i nieśmiertelność!

Do tych k i l k u uwag o naszych starożytnych pieśniach wielko-postnych i do zachęty, by je pielęgnować i wykonywać z równą gorliwością jak inne pieśni w ciągu roku kościelnego, sądzę, że wypada dodać i jako bardzo godne wykonywania w ciągu Wielkiego Postu następujące kompozycje kościelne z łacińskim tekstem, mianowicie **motety pasyjne** Mikołaja Zieleńskiego, **„Stabat Mater“** ks. Grzeg. Gorczyckiego i **psalmy** Mikołaja Gomółki.

a) **Co się tyczy motetów pasyjnych Mikołaja Zieleńskiego,** organisty i dyrygenta kapeli u prymasa Wojciecha Baranowskiego, mam tu na myśli najprzód motet 5 głosowy a capella **„In monte 0liveti“**, w którym kompozytor daje prześliczny obraz Jezusa, modlącego się w ogrójcu i pobudza słuchacza do żalu za grzechy. Motet ten co do natchnienia i tormy klasycznej przewyższa wszystkie inne dzieła kompozytorów ówczesnej doby z końca XVI i początku XVII wieku. Drugi motet pasyjny tego mistrza: **„AdoramusTe, Christe"**, w tonacji frygijskiej na 4 głosy mieszane a capella — to cudownej piękności medytacja pod krzyżem Chrystusa. Bogactwo myśli, gradacja uczuć, mistrzowskie prowadzenie tematów, bogata tkanina kontrapunktyczna każą nam uważać Mikołaja Zieleńskiego za drugiego — naszego polskiego Palestrinę — i sądzę, że słusznie, bo kompozycje Zieleńskiego uznała zagraniczna krytyka, za arcydzieła sztuki muzycznej kościelnej, a ich twórcę przyłączono do pierwszorzędnych kompozytorów europejskich.

b) **Co się tyczy „Stabat Mater" ks. Grzegorza Gorczyckiego,** dyrygenta katedralnego w Krakowie, zwanego dla swej wielkiej pobożności i wysokiej cnoty „p e r l ą k l e r u k r a k o w s k i e g o[11], zmarłego w r. 1734, w katedrze na Wawelu pochowanego, a uważanego za jednego z najwybitniejszych kompozytorów kościelnych polskich, odznaczającego się wytwornym stylem, czystością harmonji i pobożnem natchnieniem w pięknych melodjach i akordach — trzeba wyznać, że w jego „Stabat Mater[1] przebija się taki smutek i takie serdeczne współczucie z Matką Bożą Bolesną, jak rzadko w którern innem „Stabat Mater[1]- — a choć się zmieniają melodje i harmonje, w pobożnem i rozmodlonem sercu tego kompozytora zdaje się ustawicznie powtarzać ta gorąca prośba:

„Sancta Mater istud agas
Crucifixi figę plagas
Cordi meo validi“

to znaczy:

„Święta Matko dopuść na mnie,
Niech ran Syna Twego znamię,
Mam w sercu wyryte".

c) **A cóż powiedzieć o psalmach Mikołaja Gomółki,** największego kompozytora polskiego z XVI wieku? Są to akwarele miniaturowe, w których każda lin ja, każdy kolor zdradza geujaluego mistrza. Obok nadzwyczajnej prostoty, świeżości melodji, oryginalnych zwrotów harmonicznych, takie tam wielkie bogactwo myśli i pełnia modlitwy, a przytem silna wiara, miłość i ufność wobec Boga-Zbawiciela, że trudno się oprzeć wrażeniu, jakie te szlachetne pieśni budzą w sercu wierzącego JPolaka-katolika. Prawda, że tę niezwykle, twarde harmonje, od których dziś za daleko odbiegliśmy, wydają się nam niezrozumiałe i niejako obce, ale kto ma sposobność częściej je słyszeć i wniknąć w ich ducha, ten przyzna, że w tych melodjach i harmoniach mieści się (wedle wyrażenia św. Tomasza z Akwinu o śpiewie Gregorjańskim) **„Quaedam eloąuentia divina“** (pewnego rodzaju wymowa Boska), która i rozumy ludzkie oświeca i serca ludzkie porusza, uszlachetnia i uszczęśliwia. Tyczy się to szczególnie ps. 21. **„Boże mój, Boże, wejrzyj na mnie, czemuś mię opuścił"**, odnoszącego się do Męki Chrystusowej i ps. 50. **„Zmiłuj się nademną, Boże, według miłosierdzia Twego"**, wyrażającego żal za grzechy, które były przyczyną Męki Zbawiciela. Ułożona na chór 4 głosowy mieszany a capella, a bardzo starannie i umiejętnie opracowane i wydane w miesięczniku „Śpiew i Muzyka[11] przez chlubnie znanego muzykologa prof. Dra Reissa nie są wcale trudne do wykonania, tylko się trzeba pozbyć tego uprzedzenia, które nam zwyczajnie szepce do ducba — że taki śpiew — taka muzyka, to nie na nasze'czasy — że dziś kultura muzyczna stanęła na takich wyżynach, że wobec niej dzieła kompozytorów XVI do XVIII wieku są już przestarzałe i me zaspakajają potrzeb i artystycznego smaku ducha ludzkiego. Czy to prawda? niech się każdy stara przekonać swem wlasnem na tem polu doświadczeniem.

Z mej strony życzę wszystkim czytelnikom „Muzyka Wojskowego[11], by przez staranne pielęgnowanie i należyte wykonanie naszych pieśni kościelnych wielko postnych, wzrosła i spotęgowała się ich cześć dla pieśni kościelnej polskiej i jej wielkich mistrzów ubiegłych wieków, którzy pizez swe arcydzieła zyskali nieśmiertelną sławę u swoich i u obcych.

Tarnów, dnia 2 lutego 1927.

EDMUND GIŻĘJE WSKI.

W 18 rocznicę śmierci Mieczysława Karłowicza.

18 lat mija od śmierci Mieczysława Karłowicza, jednego z twórców polskiej muzyki symfonicznej, który zginął śmiercią tragiczną w roku 1909 (8 lutego) w Zakopanem, zasypany lawiną śnieżną pod Małym Kościelcem w Tatrach.

Wielką stratę poniosła Polska, tracąc Wielkiego Syna, który umiłował Ojczyznę, służył Jej całym swym jestestwem szerząc poza swą pracą zawodową kulturę, pisząc artykuły o pięknie Tatr, nawołując do zwiedzania ich. Niemałą zasługę położył ś. p. Karłowicz w dziedzinie turystki, przedsiębiorąc szereg wypraw zimowych, aby móc potem krzewić w Polsce narciarstwo, zamiłowanie do turystyki, które dopiero co zaczęło kwitnąć. Szerzył zamiłowanie do Tatr, rozsyłając fotografje do pism, w których umieszczano jego zdjęcia.

Ukochał też wędrówki samotne, by móc oddać się czarowi górskiemu, by czerpać z niego motywy do cudnej swej muzyki, w której odmalowywał ich wpływ na swoją duszę tkliwą. Któż nie ulegnie przepotężnej sile czaru gór, kto ich nie ukocha za ich majestat? A te szumiące smreki, które szepcą jakieś tajemnicze baśni. Te potoki! Wśród tego nastroju, Karłowicz tworzył pierwsze motywy do później mających powstać symfonji. W orkiestrze znalazł właściwy środek wyrazu.

Gdy w roku 1900 została założona Filharmonja w Warszawie staraniem hr. Zamojskiego, a dzięki inicjatywie kilku kompozytorów warszawskich, tworzących „Młodą Polskę" (Karłowicz, Fitelberg, Różycki, Szymanowski), powstało ożywienie w twórczości muzyki symfonicznej.

Powstaje więc polska muzyka symfoniczna, reprezentowana przez wyżej wspomnianych, a która nie ustępuje twórczości Zachodu.

Kompozycje Mieczysława Karłowicza odznaczają się pierwiastkiem liryzmu, tragedji i zadumy. Technika instrumentacyjna świetna, motywy logicznie przeprowadzone, bez zewnętrznego blichtru i wyszukanych efektów, a jednak potężnych w konstrukcji (Odwieczne pieśni) Znać wpływy'R. Straussa, Czajkowskiego co do formy w pierwszym poemacie symfonicznym „Powracające fale", powstałe w 1903 r. — Pozatem jednak w utworach odznacza się indywidualizm, niezaprzeczona swoboda w budowie tematycznej.

W spadku po ś. p. Karłowiczu pozostało: Serenada na orkiestrę smyczkową, muzyka dramatyczna do dramatu „Biała gołąbka", koncert skrzypcowy A-dur, symfonja „Odrodzenie", poematy symfoniczne: „Powracające fale“, Trylogja symfoniczna „3 odwieczne pieśni", Rapsodja litewska „Stanisław i Anna Oświęcimowie", odzwierciadlajaca miłość brata do siostry, „Smutna opowieść", „Dramat na maskaradzie" (niedokończony) i szereg pieśni.

W ciągu 15-letniej pracy twórczej powstał ten szereg kompozycji niesłychanie pięknych i mających olbrzymią wartość w naszej literaturze symfonicznej i wokalnej.

Gdyby Stwórca nie zabrał nam przedwcześnie ś. p. Karłowicza, talent jego górowałby bezsprzecznie nad talentem współczesnych mu kolegów. Śmierć jego — to strata dla twórczości polskiej niepowetowana.

Gi, ktorzy żyli najbliżej tragicznie zmarłego, wznieśli na miejscu wypadku granit, z napisem:

„Non omnis moriar“.

F ry dery łi Smetana.

Twórcą, ojcem muzyki czeskiej jest Fryderyk Smetana, urodzony w Lutomyślu 1824 r. Ojciec jego był z zawodu piwowarem, z amatorstwa muzykiem. Fryderyk już jako pięcioletni chłopczyk improwizował (nauczyciel notował jego kompozycje), w szóstym zaś roku wystąpił na koncercie. Oddany całą duszą swej umiłowanej muzyce (grał na fortepjanie i skrzypcach), nie mógł z należytym zapałem poświęcić się nauce gimnazjalnej. Nie dostawszy promocji do klasy wyższej, dzięki protekcji stryja, otrzymał od ojca pozwolenie na wyjazd do Pragi. Znalazł się w stolicy kraju w 1843 r. z bardzo małym zasobem pieniędzy, lecz z gorącem umiłowaniem muzyki, z wielkiem pragnieniem zapoznania się z tajnikami jej teorji. Z biedy wydobył Smetanę profesor Kittl, poleciwszy go bogatemu hr. Thunowi za nauczyciela muzyki. Czteroletniego pobytu w tej rodzinie użył Smetana na pracę nad zasadami teorji muzyki, bez których tworzył dotychczas swe kompozycje. Opuściwszy dom Thunów, znalazł się znowu w krytycznem położeniu materjalnem. Musiało być ono ciężkie, skoro młody artysta myślał o samobójstwie. Zamiast broni jednak wybrał prośbę o pomoc do swego przyjaciela Liszta. Liszt przysłał tyle, że Smetana mógł otworzyć własną szkołę muzyczną, która w krótkim czasie zyskała bardzo głośne imię,

Smetana uprawiał wówczas wyłącznie grę fortepjanową. Rozmiłowany w Chopinie, w jego mazurkach, zaczął komponować „polki", Niemały też wpływ na kierunek twórczości Smetany wywierał przyjacielski stosunek z Lisztem, którego Smetana za swego mistrza uznawał. Jemu też dedykował swe pieiwsze kompozycje. W r. 1356 wyjechał Fryderyk do Góteburga w Szwecji, gdzie został dyrektorem Filharmonji. Napisał tam trzy symfonje. Pięcioletni pobyt na obczyźnie spotęgował w Smetanie uczucia patrjotyczne i chęć pracy dla sztuki narodowej. Powrócił też do ojczyzny z głową pełną planów. Chcąc zapoznać publiczność czeską ze swą osobą i swą twórczością, dał w r. 1862 koncert. Po trjumfach, jakie święcił w Szwecji, zdziwiony mógł być, gdy mu zadano pytanie: „Czy potrafi dyrygować", i gdy następnie koncert o doskonałym programie odbył się przy pustych prawie krzesłach. Smetana nie zniechęcił

się tem, przeciwnie, postanowił pracować jeszcze gorliwiej „batutą i piórem", jak wyraził się w jednym z listów do Liszta.

Hasłem Smetany w muzyce było', „nowożytnie i narodowo". Dla uwypuklenia pierwiastka narodowego, twierdził on. nie można jednak poświęcić jej artystycznej strony. Za nową muzykę instrumentalną uważał muzykę programową, w operze zaś dramat muzyczny. Żądał on, by kompozytor nie starał się koniecznie wykazać w dziele swem tego wszystkiego, co umie. lecz by odtworzył obraz swego życia. Ostrzegał również przed naśladownictwem pieśni ludowych. Smetana pragnął muzykę czeską posunąć na tory nowe, tory sztuki europejskiej, i dlatego zarzucano mu dążenia kosmopolityczne.

Pierwszą opera Smetany byli „Brandenburczycy w Czechach". W 1866 r. — a więc w trzy lata po napisaniu — nastąpiło dopiero wystawienie tej opery, mającej wielkie powodzenie. Drugiem dziełem Smetany była „Sprzedana narzeczona". Smetana chciał nią zadokumentować, że zdoła skomponować operę lżejszą, że do wytworzenia czeskiej muzyki nie jest konieczne naśladownictwo pieśni ludowych. „Sprzedana narzeczona"—dzieło artystyczne w swoim rodzaju — obaliła przekonanie, jakoby opera lżejsza nie mogła mieć bogatej muzyki. Opera ta zyskała odrazu uznanie i dotychczas jest najpopularniejszym, najbardziej lubianym utworem mistrza. W Pradze wystawiono ją przeszło czterysta razy i dawano prawie na wszystkich scenach zagranicznych.

Powodzenie pierwszych oper Smetany skłoniło zarząd teatru do zaofiarowania mu stanowiska dyrektora i dyrygenta opery. Na tem polu położył Smetana niemałe zasługi, pracując systematycznie nad podniesieniem kultury muzycznej swego społeczeństwa. Jako dyrygent był również nieoceniony. Mawiał zwykle, że „z batuty nie należy robić kija kapralskiego".

W owym czasie założył był Smetana szkołę dla śpiewaków opery.

W r. 1866 powstało nowe dzieło mistrza „Dalibor", opera dramatyczna, osnuta na tle historycznem, stojąca wyżej od „Brandenburczyków" pod względem polotu, jędrności i inwencji artystycznej. O „Daliborze" pisał Smetana w swym pamiętniku: „Panuje w nim absolutna muza, niema tam nic z Wagnera — tego zdania jest i Liszt, który słyszał całego „Dalibora", wykonanego na fortepianie". Losy „Dalibora" były smutne. Publiczności się nie podobał, krytyka wyrażała się ujemnie, albo, co gorsza, milczeniem zbyła to ukochane dziecię duchowe Smetany. • Zarzucano mu, że zaniedbuje muzykę narodową i wprowadza nowości niemieckie. Od tej chwili wzrastała liczba nieprzychylnych Smetanie krytyków, którzy .mu niesłychanie utrudniali pracę i zatruwali wprost życie. Ale i to nie złamało artysty. W tych ciężkich dla siebie chwilach szukał ukojenia tylko w twórczości. Wtedy powstała wspaniała opera „Libusza" — apoteoza narodu czeskiego. „Libusza" jest wyrazem znacznego postępu w twórczości Smetany. W orkiestrze po raz pierwszy słychać bogatą symfonję; w śpiewie również pierwszy raz uwydatnioną została deklamacja według naturalnego akcentu czeskiego. Sam Smetana bardzo wysoko cenił „Libuszę", o czem nas przekonywują jego własne słowa: „Libuszę" uważam za najdoskonalszą pracę z zakresu wyższego dramatu i mogę powiedzieć, że dzieło jest zupełnie oryginalne, samodzielne. Jest to „tableau", ożywione artystycznie muzyką. Jestem twórcą tego rodzaju muzyki". Stawiając tak wysoko „Libuszę", przeznaczył ją Smetana na uroczyste przedstawienie otwarcia teatru czeskiego. I dlatego dodał do niej uwerturę, aczkolwiek był przeciwnikiem uwertur przy poważniejszych operach. Uważał je za „grę tonów zupełnie bezpożyteczną".

Po „Libuszy" powstała nowa opera o lżejszym, salonowym pokroju: „Dwie wdowy".

Mimo, że publiczność czeska okazywała Smetanie, jako kierownikowi opery, wiele uznania i sympatji, — a może właśnie dlatego — nieprzyjaciele jego starali się wszelkiemi siłami pozbawić go tego stanowiska. W usiłowaniach niegodnych dopomogła im znakomicie natura Smetana stracił słuch i musiał ustąpić z teatru (1874 r.).

Przyjaciele Smetany z trwogą patrzyli na jego chorobę, sądząc, że będzie ona końcem twórczości mistrza. Obawy te jednak były na szczęście płonnemi. Wkrótce po ogłuchnięciu ukazała się przepiękna symfonja „Wyszehrad", a następnie cały szereg nowych kompozycji: „Wełtawa", „Z czeskich łąk i gajów", „Tabor", „Blanik". Do zenitu twórczości wzniósł się Smetana w symfonii „Ma vlast" (moja ojczyzna). „We „Vlasti" — mówi Smetana — ośmieliłem się wprowadzić nową formę, noszącą jedynie nazwę symfonji". Jeszcze dalej w pamiętniku pisze: „Ma vlast" należy do tych dzieł, które będą wyrazem muzyki XIX. w. Symfonie i kwartet „Z mego życia" — to fundament mej przyszłości. „Moja ojczyzna" — to istotnie przepiękne dzieło muzyczne, przemawiające do głębi serca słuchacza.

Słuchając „Wyszehradu", odtwarzamy sobie doskonale za pomocą dźwięków mowy orkiestrowej całą minioną sławną przeszłość narodu czeskiego; dzieje tej pierwszej rezydencji królewskiej. „Wełtawa" przynosi nam jakby powiew cichego szmeru wód rzeki, to znów ryk spiętrzonych jej fal W „Taborze" widzimy hufce rycerzy czeskich, słyszymy szczęk broni przy odgłosie pieśni bojowej „Kim jesteście boży wojownicy". Cykl ten kończy symfonia „Blanik". W górach Blaniku spoczywają rycerze czescy, pogrążeni w długi sen po znojnych walkach husyckich. Na szczycie góry, pokrytej bujną zielenią, pasą się owce; pasterz przygrywa na fujarce. Naród czeski przechodzi tymczasem ciężkie chwile; nadchodzi krytyczny, rozstrzygający moment. Wówczas wstają uśpieni rycerze; walczą, zwyciężają, zabezpieczając krajowi spokojną przyszłość. Na tym hymnie radosnego zwycięstwa kończy się „Blanik" — ostatni akord patrjotycznej „Moja ojczyzna". Kwartet „Z mego życia" to rzeczywiście obraz życia samego autora. Smetana nie lubił wywnętrzać się ze swych bólów i radości przed tłumem, więc też za tłumacza swych uczuć wybrał szczupłe grono artystów. W tym kwartecie wypłakał swe cierpienia z powodu głuchoty. Po wymienionych dwóch dłuższych kompozycjach snuł coraz to nowe: to „Czeskie tańce", „polki", to pieśni i t. d. i t. d. Wreszcie stworzył lekką operę „Hubiczkę" (pocałunek) i „Tajemnica", w której artystycznie połączył pierwiastek komiczny z dramatycznym.

Lata od 1880—1883 roku były okresem tryumfu Smetany. W 1880 urządzony był koncert jubileuszowy. Ostatni raz w życiu wystąpił Smetana publicznie, grając na fortepjanie swoje „polki"

i ulubione „mazurki" Chopina. W 1881 otworzono „Narodni divadlo“ (teatr narodowy) i wystawiono na pierwszem przedstawieniu „Libuszę". Spełniły się tedy marzenia Smetany, ale, niestety, nie w całej rozciągłości. Nie mógł bowiem sam prowadzić orkiestry, co gorsza, nie słyszał już .swego' ukochanego dzieła.

„Libusza" wzbudziła zachwyt wśród publiczności i zyskała uznanie krytyki.

Ostatnią operą mistrza była „Czartowska ściana". Źle ją wystawiono, skutkiem czego nie miała powodzenia. I znów ostrze bólu zaryło się w serce Smetany, który też odczuł boleśnie obojętne zachowanie się względem niego publiczności w wieczór benefisowy.

Choroba Smetany przybierała coraz groźniejszy charakter — mózg został zaatakowany. Stracił wreszcie przytomność i już nie wiedział nawet, że cały naród obchodził uroczyście 60-tą rocznicę jego urodzin. Na koncercie jubileuszowym orkiestra wykonywała nieśmiertelne dzieła Smetany, chóry śpiewały jego piękne pieśni — a twórca ich dogorywał tymczasem. Smetana umarł 12. maja 1884 r, dokonawszy wielkiego dzieła. Bo stworzył on muzykę czeską i postawił ją na bardzo wysokim poziomie.

Smetana, mimo że był gorącym wielbicielem Wagnera i Liszta — zachował całkiem swą indywidualność w muzyce. Indywidualność wypływała z jego bogatej, twórczej siły opartej na gruntownej znajomości obcej muzyki. Miał on swe własne zasady, swój styl. Polegał w operze mianowicie na harmonijnem połączeniu najprostszych melodji z całkowitym planem kompozycji, na tworzeniu jednolitej całości.

Smetana był człowiekiem nieskazitelnie prawego charakteru; wszechstronnie wykształcony, wielki artysta i poeta. Liszt, znający dobrze mistrza i jego dzieła, wyrzekł po jego śmierci krótkie, ale dobitne zdanie: „To był geniusz".

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzy Ki w zarysie *)

(Ciąg dalszy.)

Jakiego rodzaju musiał być sposób komponowania w tej epoce jasno wypływa z powyższego. Tak jak istniała ściśle określona ilość nakazów religijnych i praw moralnych, nad wykonaniem których pilnie czuwało zorganizowane kapłaństwo; podobnie jak stosowano przy każdej sposobności i każdej sytuacji zawsze te same hieratyczne obrządki, przypowieści i przykazania, nad którymi nawet nie wolno było zastanawiać się ani laikom ani kapłanom; tak samo była dana sakralna melodja a każdorazowo podłożony tekst był tylko przypadkowym środkiem obwieszczenia. Tekst ten dostosowywano biorąc tylko wzgląd na poprawne rozmieszczenie akcentowanych i nieakcentowanych zgłosek. Melodji świętej zaś niewolno było nigdy zmieniać, dlatego też nie ma mowy o ewentualnem uwzględnieniu nastrojowej treści tekstu. Tu leży również dalsza różnica między sposobem pojmowania muzyki w starożytności, a z początkiem wieków średnich: tam bezwzględne panowanie słowa nad muzyką, tu zaś na odwrót wyższość muzyki nad słowem. Wspomnieliśmy już o drobnych dopuszczalnych zmianach danej sakralnej melodji, by dostosować podział akcentów słów w nowym tekście. Ale i w takim wyjątkowym wypadku ważnem było nienaruszalne prawo, że mimo wszystko należy zatrzymać dokładnie niezmienione końcowe nuty strofy, w niektórych zaś również początkowe i środkowe.

Ten ścisły związek między akcentem słowa, a muzyką wypływa również jasno dla nas ze sposobu, jakim wówczas zewnętrznie przy pomocy pisma znaczono i utrwalano ruch linji melodyjnej. Zamiast pewnych ściśle określonych nut, jak je używali Grecy, istniały neurny (skinienia). Powstały one ze znaków dla akcentów zgłoskowych i podawały tylko główne punkty melodji, a mianowicie te, na które przypadały akcenty słów. Właściwie zaś ścisłe i dokładne notowanie melodji było niepotrzebne, gdyż istniała stosunkowo bardzo mała ilość ich, a te były wszystkim dobrze znane. Z początku więc wystarczały całkowicie neumy, tak nazwane według skinień i ruchów ręką, które wykonywał dyrygent podając akcenty melodyjno-tekstowe. Później dopiero gdy wzrosła znaczna liczba używanych w kościele melodji nastała konieczność ich dokładnego notowania. Mniej więcej od dziesiątego wieku czyniono to przy pomocy abecadła: tabulatury. Wówczas to (licząc z grubsza około r. 1000) połączył Guidon z Arezzo neumy i abecadłową notację. Uczynił on to w następujący sposób: narysował cztery poziome linje, wpisał dla każdej linji i dla przestrzeni między liniami litery i uzyskał w ten sposób miejsca o ścisłych nazwach odpowiadających pewnym tonom. Ruch melodji pisano na tym czterolinjowym systemie znakami neumowymi. Jeszcze dzisiaj używa się takiego pisma nutowego w greckim prawosławnym i w innych wschodnich kościołach.

Dalszem zdarzeniem ważnem, tak dla praktyki jak i dla teorji muzycznej było ułożenie tonów w pewne ścisłe szematy. nie tylko co do pisowni, lecz przedewszystkiem co do wewnętrznego i istotnego ich związku. Podczas gdy w starożytnej greckiej muzyce zszeregowano po cztery tony (t. zw. tetrarhordy), to w wiekach średnich łączono je po pięć (nazwa łacińska: kwinta), a mianowicie w cztery rozmaitych formach, które odpowiednio między sobą kombinowano. Z tego wypadały szeregi ośmiotonowe (nazwa łacińska: oktawa), a więc podobnie jak i obowiązujące jeszcze dzisiaj, oczywiście nie uwzględniając wsuniętych tonów „chroma-

*) W zarysie tym nie uwzględniamy historji muzyki polskiej, pozostawiając umówienie iej snecjalnej pracy. Tymczasowo polecamy „Historję Muzyki Polskiej w streszczeniu" zamieszczoną w Kalendarzu Muzycznym 1926/27. (Nakład S. Seyfarth, Lwów.)

tycznych[1]*. W ten sposób powstały skale, które nazywamy **tonacjami „kościelnemi".** Każda poszczególna odmiana ich otrzymała właściwą sobie nazwę, zapożyczoną od tonacji greckich. Oczywiście, że podobieństwo kościelnych i greckich tonacji ograniczało się faktycznie tylko do wspólności nazw; w rzeczywistości szeregi tonów, używane w średnich wiekach czyli tonacje kościelne nie miały nic wspólnego z tonacjami greckiemi.

Dla orjentacji podajemy poniżej nazwy tonacji kościelnych:

1. dorycka (d—d^1)
2. hypodorycka (A—a)
3. frygijska (e—e^1)
4. hypofrygijska (H—h)
5. lydijska (f—:f^1)
6. hypolydijska (c—c^1)
7. mixolidijska (g—g^1)
8. hypomixolydijska (d—d^1)

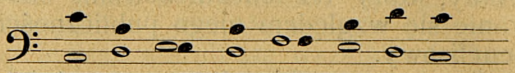
0 wiele później wprowadzono jeszcze tonację jońską i eolską, które odpowiadają naszej C-dur względnie a-moll. •

Dla nas mają wszystkie te tonacje znaczenie całkiem podrzędne. Wprawdzie niektórzy twórcy klasyczni i nowocześni posługiwali się niekiedy średniowiecznemi tonacjami kościelnemi, głównie dlą wywołania nastroju szczególnie świętego lub uroczystego. Tak np. Beethoven, który używa tonacji lydijskiej w jednym ze swych ostatnich utworów na kwartet smyczkowy; lub Brahms, który często używał tonacji frygijskiej. Lecz oczywiście w tych wypadkach przeszczepienia tonacji kościelnych do nowoczesnej kompozycji zachodzą głębokie i istotne różnice między ich istotnem znaczeniem i sposobem użycia. Mianowicie nowocześni kompozytorzy przesuwają je dowolnie w skali, tak że powstają w obrębie kościelnej tonacji tony chromatyczne podwyższone lub obniżone; np. dorycka tonacja równa się naszej gamie molowej t. zw. „melodyjnej w dół[11] z dodanym ♯: e, d, cis, h, a, g, fis, e — lub z skasowanym ♭: g, f, e, d, c, b, a, g. — Podczas więc gdy tonacje kościelne były związane ściśle z pewnymi tonami, które podaliśmy obok ich nazw w nawiasie, to nowocześni kompozytorzy zatrzymują tylko szemat podziału na całe 1 półtony, nie zważając na efektywną ich wysokość. Takie postępowanie nazywamy transponowaniem.

* * *

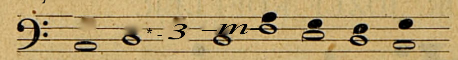
Specjalny charakter muzyki owych czasów, jej przeznaczenie dla celów nabożeństwa kościelnego wywołały wcześnie już dążność, by dać masie śpiewających, która była równocześnie masą słuchających, sposobność do muzycznego współdziałania. Do tego celu nie wystarczała jednogłosowość, przejęta z starożytnej muzyki. Naturalną więc była chęć spotęgowania działania śpiewu przez podzielone masy śpiewających na poszczególne i poniekąd niezależne części czyli t. zw. głosy. Zakonnik H u c b a l d (czytaj: Hukbald) był pierwszym, który zajął się teoretycznem ujęciem tego nowego problemu; również filozof angielski Scotus (cz. Skotus) Erigena, który pierwszy nadał nazwę tym próbom prymitywnej wielogłosowości: **organem** . Tę wielogłosowość nazwaliśmy prymitywną, ponieważ początek i koniec każdego słowa, jakoteż główne części melodji pozostały nadal jednogłosowemi i tylko między tymi punktami pozwalano głosom oddalać się nieśmiałe aż do odległości pięciu tonów (tj. kwinty). Stosunkowo bardziej artystycznem, chociaż nie mniej prymitywnem było t. zw. organum równoległe, wprowadzone przez Hucbalda, które polegało na równoległem prowadzeniu dwóch lub nawet trzech głosów w odstępach kwinty i oktawy (tj. ośmiu tonów).

Z czasem uporządkowano i usystematyzowano te rozmaite dążenia i eksperymenty wielogłosowe w tak zwanej p a r y s k i e j a r s a n t i ą u a . Polegało to głównie na ciągłej zmianie odległości śpiewających głosów z unisonu (t. zn. ten sam ton) lub oktawy na kwintę. Nazywano to **diskantus** (cz. diskantus):

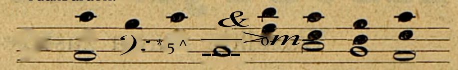

dodana meledja
zasadnicza melodja

W Anglji natomiast używano śpiewu w równoległych tercjach (tj. w odstępie trzech tonów) z kwintą na początku i końcu, a nazywano go **gymel;** dodawano również trzeci głos, który zaczynał i kończył w oktawie i przechodził następnie do odległości seksty (t. zn. sześciu tonów). Ten ostatni układ nosił miano **fauxbourdon** (cz. foburdą):

Gymel:



Fauxburdon:



Uczony Franko z Paryża wprowadził sposób dokładniejszego notowania wartości rytmicznej (czasu trwania) każdej pojedynczej nuty, zapobiegając tem samem rozpadaniu się poszczególnych głosów. Naukę jego nazywamy t e o r j ą m e n z u r a l n ą (łacińskie mensura znaczy miara) i ona to umożliwiła dalszą praktykę i rozwój wielogłosowego śpiewu. Przedewszystkiem powstała przez to możność dodania dla każdego głosu osobnego i odmiennego tekstu. We Francji używano wówczas już zamiast łacińskich, tekstów w języku francuskim. Ponieważ zaś w języku tym, w przeciwieństwie do akcentowanej poezji kościelnej, nie znano zgłosek akcentowanych, tylko liczono je, sformułowano na podstawie tej właściwości ograniczoną liczbę przejrzystych r y t m ó w (zwanych m o d i), które powtarzają się ciągle tak w tekście jak i w melodji. Przez to uzyskano rytmiczną jasność i wyrazistość. Pierwszymi i zasadniczymi .rytmami były:

trochej — w' [długa 4- krótka] i
jamb w — [krótka + długaj.

* * *

Dalsza linja rozwoju tego stylu, tak co do rodzaju kompozycji, jak zarówno co do sposobu ic h wykonywania odpowiada całkowicie ówczesnym prądom. Główne i wybitne miejsce zajmują więc kompozycje kościelne: A n t y f o n y („śpiew przeciwny") były to odpowiednio do nazwy — śpiewy do tekstów liturgicznych w wykonaniu na dwa półchóry, a mianowicie na jeden męski i jeden chłopięcy. Pozatem śpiewali solowi śpiewacy responsorja, halleluja, tractus i t. p. Tych śpiewów chór nie przerywał.

Głównym ośrodkiem nabożeństwa stała się z biegiem czasu M s z a Ś w i ę t a . Składa się ona z następujących części: Kyrie. Gloria, Credo (cz. Kredo), Sanctus (cz. Sanktus) i Agnus. Te z po-

czątku luźne i niezależne poszczególne części zlały się z czasem w nierozerwalną całość. Wymienione części zachowują zawsze swoje niezmienione teksty, natomiast inne części Mszy: Introitus, Offertorjum, Communio (cz. Kommunio) i wspomniane już powyżej Halleluja otrzymały i otrzymują odmienne teksty w ciągu roku kościelnego stosownie do dnia i uroczystości. Do niektórych Mszy, przedewszystkiem na Wielkanoc, Zielone Świątki, Boże Ciało, jakoteż do Mszy żałobnej dołączano „sekwencje", jak np. na Zielone Świątki słynną pieśń: *Veni (cz. weni) creator (cz. kreator) spiritus“, której Mahler użył w hymnie wstępnym swej ósmej symfonji; lub też — dies irae (cz. ire) — w Mszy żałobnej.

Oprócz Mszy Świętej przyjęły się stałe nabożeństwa, z przepisanemi podlitwami o ściśle oznaczonych porach dnia między wschodem a zachodem słońca, t. z w. officia (cz. officja). Śpiewano głównie psalmy; lecz obok psałterza pojawiają się hymny i liryczne pieśni t. zw. cantica (cz. kantika). Hymny były to głównie wolne poetyckie opracowania tekstów biblijnych, których sporą liczbę przypisuje się Ambrozjuszowi z Medjolanu. Ze śpiewów Halleluja pozostały wspomniane już sekwencje. Ich ważną osobliwością było nieakcentowanie czyli liczenie zgłosek. W dalszym ciągu rozwinęły się z tego śpiewy lais i descorts (cz. deskort), które stanowią pewnego rodzaju zbliżenie się do poezji i muzyki ludowej. Tak więc przygotowuje się uwolnienie sztuki muzycznej z więzów Kościoła.

(C. d. n.)

Giovanni Battista Yiotti

(ur. 23. V. 1753 w Fontanette — wn. 10. III. 1825 w Londynie.)

Nazwisko Viotti'ego jest każdemu skrzypkowi równie dobrze znane jak nazwisko Kreutzera, Rodego lub Fiorilla. Z nazwiskiem tem łączą się wspomnienia z lat szkolnych, kiedy to duety i koncerty Viotti'ego odgrywały tak ważną rolę. Jeszcze niejeden z tych duetów czy koncertów brzmi nam w uszach i byliśmy dumni, gdy nam pozwolono ćwiczyć jeden z nich. Znaczyło to, że w dążeniu do artystycznych wyżyn posunęliśmy się o jeden i to znaczny krok wyżej. Te same uczucia przeżyją jeszcze tysiące młodych skrzypków po nas — bo dzieła Viotti'ego mieć będą jeszcze bardzo długo tę samą wartość pedagogiczną, jaką miały za naszych czasów.

Giovanni Battista Viotti urodził się w miejscowości Fontanette w północnych Włoszech. Ojciec jego był kowalem. Sam muzykalny, poznał się wcześnie na talencie muzycznym swego syna. Dzięki poparciu uzyskał on to, że młody Viotti dostał się w 13 roku życia na naukę gry na skrzypcach do Pugnani'ego, obok Tartinćego najsławniejszego skrzypka swego czasu. Po ukończeniu nauki, która przebiegła szybko i uwieńczona była świetnymi wynikami, Yiotti uzyskał posadę w królewsldej orkiestrze w Turynie. W r. 1780 Viotti, młody, a znany już artysta udał się wraz ze swoim nauczycielem Pugnanim w podróż artystyczną po całej Europie. W końcu osiadł w Paryżu. Tu był kapelmistrzem na dworze jednego z książąt a następnie w r. 1789 założył z fryzjerem Leonardem włoską operę. Rewolucja, która wtedy objęła Francję zniszczyła to dzieło Viotti'ego. Wyjechał do Londynu i uprawiał handel winem. Powodziło mu się nieźle — lecz emigracja francuska posądziła go, że jest szpiegiem trybunału rewolucyjnego — musiał z Anglji wyjechać. Osiadł w Hamburgu — lecz po pewnym czasie powrócił do Londynu. W latach 1819—1821 był jeszcze dyrektorem opery w Paryżu, skąd raz jeszcze powrócił do Londynu, gdzie dnia 10 marca 1824 r. zmarł.

Gra jego odznaczała się głębią odczucia, czystością intonacji i pięknym, szlachetnym tonem. Że szkoły jego wyszedł zastęp uczniów, którzy wkrótce jako skrzypkowie zasłynęli w świecie. Byli między nimi Rode, Pixis, Robberecht a przez niego Bériot.

Jak oznaczono szybkość głosu?

Zapewne niejeden z czytelników, będąc młodym chłopcem, bawił się rzucaniem kamieni w wodęt Przy tem spostrzegł zapewne, że po wrzuceniu kamienia w spokojnie stojącą'wodę (staw, jezioro) od miejsca, w którem padł kamień aż do brzegów wody, tworzą się koła wodne — fale. Z początku małe kółko — stawało się coraz większem — jedno goniło za drugiem. Trwało to zwykle kilka chwil i po dłuższym dopiero czasie zwierciadło wody uspokajało się. Zupełnie podobnie ma się rzecz z głosem. W chwili zajścia przyczyn wywołujących głos — w powietrzu tworzą się dokoła ciała brzmiącego koliste fale, które rozchodzą się na wszystkie strony. Jak fale wodne po wrzuceniu kamienia w staw gonią jedna drugą, tak fale powietrza po wydaniu głosu przez jakieś ciało gonią jedna za drugą, zataczając coraz to szersze kręgi. Przypomnijmy sobie teraz jeszcze jedną rzecz, spostrzeżoną przez nas zapewne już niejednokrotnie. Jeżeli obserwowaliśmy kiedy kowala, pracującego w oddali, napewno zwróciło uwagę naszą to, że naprzód widzieliśmy ruch ręki kowala, opuszczającego młot na kowadło a po chwili dopiero usłyszeliśmy uderzenia młota. Podobne spostrzeżenie zrobiliśmy zapewne, obserwując z dala grających w piłkę nożną. Widzimy naprzód kopnięcie piłki a po chwili dopiero słyszymy głuchy głos, który powstał w chwili kopnięcia piłki nogą.

Od dawna wiedziano o tem jak szybko rozchodzi się światło. Do obliczenia szybkości głosu przystąpiono w r. 1822. Obliczeń tych dokonano pod Paryżem. W miejscowości Villejuiff i Monthery ustawiono po jednem sześciofuntowym dziale. Działa te ustawiono na pagórkach w ten sposób,

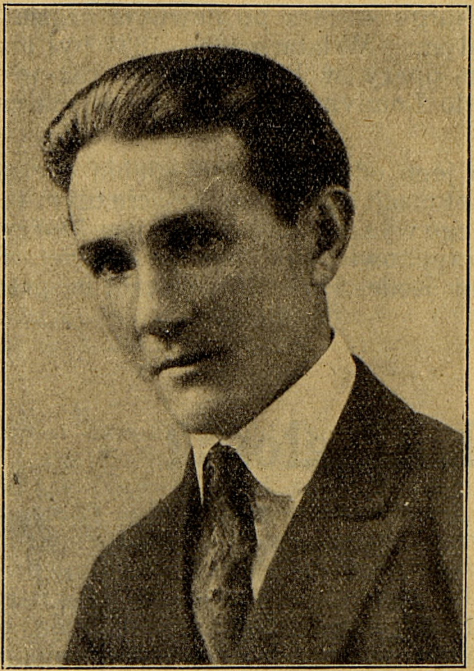
że biorący w doświadczeniu udział mogli widzieć dokładnie ogień wydobywający się z armat. Umówiono dalej, że z każdego działa padnie 12 strzałów w dziesięciominutowych odstępach czasu, przyczem działo stojące w Monthery miało rozpocząć strzelaninę pięć minut wcześniej od działa w Villejuif. Postanowiono to dlatego, by równocześnie przekonać się jaki wpływ na szybkość głosu ma wiatr. Pewnej nocy letniej zrobiono doświadczenie, stosując się ściśle do ułożonego planu. Do współudziału w doświadczeniu zaproszeni zostali sławni ludzie, a mianowicie w Yillejuif robili doświadczenia Prony, Arago i Mathieu, w Monthery Humboldt, Gay-Lussac i Bouvart. Mieli oni za zadanie każdy na swoim zegarku stwierdzić ile sekund i ile części sekundy upłynie od czasu zobaczenia błysku armatniego do czasu usłyszenia huku armat. Przy Yillejuif zanotowano różnicę 54 84 sekundy, przy Monthery 54.43 sekundy. Przyjęto więc, że głos przebiegł przestrzeń między obydwoma miejscowościami w 54.6 sekundy. Arago przyjął na siebie obowiązek zmierzyć dokładnie odległość obu miejscowości od siebie. Cyfrę wyrażającą odległość miejscowości podzielił Arago przez 54.6 i otrzymał cyfrę 340.88 metra. Tyle więc metrów w sekundzie zrobił wtedy głos przy 16° ciepła. Późniejsze doświadczenia wykazały, że przy temperaturze 0° w suchem powietrzu głos biegnie z szybkością 330 m na sekundę. Wynika z tego, że wyższa lub niższa temperatura ma wpływ na szybkość głosu W 1827 r. Colladon i Sturm zrobili doświadczenie na jeziorze genewskiem, mające na celu wykazanie, z jaką szybkością rozchodzi się głos w wodzie. Z łodzi spuszczono młot. Równocześnie z uderzeniem młota na łódce zapalał się lont, którego światło obserwowane było z oddali. Przy pomocy blaszanej tuby zanurzonej w wodzie nadsłuchiwano w oddali kiedy odezwie się głos dzwonu. Z obliczeń wynikło, że głos rozchodzi się w wodzie z szybkością 1435 m w sekundzie a więc cztery razy szybciej niż w powietrzu.

Działalność artystyczna Kpt. Fr. Kulczyckieg

Kapelmistrza 8 p. p. Leg. w Lublinie.

Faustyn Kulczycki — urodził się w 1894 r. na Wołyniu.

już od dzieciństwa umiłował muzykę — jedynem jego marzeniem było poświęcenie się sztuce kapelmistrzowskiej. W r. 1911 wstępuje do Insty-



tutu Muzycznego w Warszawie, gdzie zostaje przyjęty do klasy klarnetu prof. bar. Lessera. W roku 1915 przenosi się do Państw. Konserwatorjum Muzycznego w Petersburgu, a w r. 1921 powraca do Warszawy, gdzie studjuje dyrygenturę w Państw. Konserwatorjum pod kierunkiem dyr. Emila Młynarskiego, a później dyr. Melcera.

Już pierwsze występy młodego muzyka (rok 1922 na koncertach uczniowskich w sali Konserwatorjum Warszawskiego) spotkały się z bardzo przychylną krytyką prasy stołecznej, która z uznaniem podkreślała jego zdolności kapelmistrzowskie. Między innemi „Robotnik" dnia 20. XI. 1923 r. w n-rze 318 pisze: „P. Kulczycki to już dziś wyraźnie zarysowujący się talent, pełen temperamentu, który doskonale umie wpoić w orkiestrę; z pałeczką w ręku czuje się jak u siebie w domu — J. R.“

W 1924 r. Kulczycki kończy Konserwatorjum z dyplomem i przenosi się do Lublina na stanowisko kapelmistrza 8 p. p- Leg. i doradcy muzycznego D. O. K. II. i w tymże roku zostaje powołany na stanowisko profesora Instytutu Muzycznego (klasa solfeggio). Równocześnie jako Członek Komitetu Organizacyjnego Towarzystwa Filharmonicznego zajmuje się organizacją T-wa, a powołany na stanowisko lego dyrektora, od marca 1924 r. prowadzi je do czerwca 1926 r. tj. do czasu zawieszenia działalności T-wa Filharmcnicznego, zaś w jesieni tegoż roku zostaje powołany na stanowisko dyrektora T-wa Muzycznego w Lublinie, gdzie pozostaje do obecnej chwili. Kpt.,Kulczycki przystępując do założenia w Lublinie T-wa Filharmonicznego, opiera się o orkiestrę symfoniczną 8 p. p. Leg., z którą urządza najpierw szereg koncertów symfonicznych w. Lublinie i Nałęczowie, a po zjednaniu sobie miejscowych muzyków i prasy, organizuje orkiestrę, w skład której weszli muzycy z orkiestry wojskowej, ze Związku Zawodowego Muzyków oraz muzycy amatorzy.

O orkiestrze symfonicznej 8 p. p. Leg. w początkach dyrekcji Kulczyckiego między innemi „Głos Lubelski" z dnia 29 maja 1923 r. nr 143 pisze:

„Usłyszeliśmy na wstępie symfoniczną orkiestrę 8 p/p. Leg., która pod batutą Faustyna Kulczyckiego sprawnie wykonała VI-tą symfonje Haydna. Kapelmistrz F. "Kulczycki dyryguje ładnie i inteligentnie. Czuje co interpretuje i co prowadzi, to najważniejsze. Wł. Wierzbicki."

„Lubliner Tugblatt" w lipcu 1923 r. nr. 171:

„Pan Kulczycki jako kapelmistrz i muzyk stanowi poważną wartość i Jego artystyczną działal-

ność na terenie Lublina z zadowoleniem witamy, zachęcając do stałej i owocnej pracy.

Ignacy Gewerc.“

„Głos Lubelski” 11 grudnia 1923 r. nr. 336:

„Kapelmistrz Faustyn Kulczycki prowadził orkiestrę z umiejętnością dyrygenta znającego tajemnicę batuty, zna wogóle orkiestrę, widocznem jest, że Beethovena studjował, gdyż tempa określał trafnie; pierwsza symfonja Beethovena wypadła dobrze. Wł. Wierzbicki.”

„Nowa Ziemia Lubelska” z dnia 12 grudnia 1923 r. nr. 21:

„Dyrygent to jest staranny, troskliwy o szczegóły, przejęty wagą zadania. Obserwuję młodego dyrygenta od kilku miesięcy, bo od czerwcowego koncertu T-wa Muzycznego, kiedy p. Kulczycki dyrygował koncertem Szopena, i konstatuję wyraźne postępy tak w technice jak w artystycznem ujmowaniu utworów.

Szkoda mi tylko, że p. Kulczycki nie ma lepszej orkiestry, bo rozwój Jego, nie tamowany niedostatkami zespołu, postępowałby znacznie prędzej.

Tadeusz Bocheński.”

Jak widzimy z powyższego, orkiestra 8 p p- Leg. na czele z jej kapelmistrzem była podwaliną Filharmonji Lubelskiej, ona dała impuls do pracy miejscowym muzykom cywilnym.

Następnie o działalności kapelmistrza Kulczyckiego na terenie Filharmonji Lubelskiej krytyka muzyczna w ten sposób się wyraża (przytoczymy recenzje z największych wydarzeń):

„Głos Lubelski” 13 czerwca 1924 r nr. 161:

„Ktokolwiek miał sposobność obserwowania tego programu pracy i energji, jako obecny dyrektor orkiestry T-wa Filharmonicznego, F. Kulczycki z zaparciem się siebie włożył w to dzieło, dla tego stwierdzenie wyników tej pracy staje się tem radośniejsze.

W osobie dyrektora Kulczyckiego znalazła wreszcie, od lat kilku pozostająca w Lublinie Filharmonja to, czego dotychczas odnaleźć nie mogła, a mianowicie połączenie zapału, pracy, energji i rutyny, czynników, nieodzownych do stworzenia czegoś z niczego i utrzymanie tego „czegoś” na wyżynie odpowiadającej celowi.

W odtworzeniu tego monumentalnego dzieła (Eroica — Beethovena) znachodzimy bezsprzecznie postępy, jakie w krótkim czasie poczyniła nasza orkiestra symfoniczna, dzięki wprawnej a żelaznej ręce swego dyrektora Sochacki.”

„Nowa Ziemia Lubelska” dnia 24 grudnia 1924 r.:

„Wykonawcy piątej symfonji i orkiestra filharmoniczna i dyrektor Kulczycki wykazali maksimum pietyzmu, szlachetną emocję (czynnik z punktu widzenia artyzmu dodatni), niemal mistyczne skupienie i silne napięcie psychiczne. Wywołało to nastrój bardzo poważny. Z radością podkreślam, że nasi wykonawcy potrafili nawiązać chociaż niewidzialny ale niezaprzeczony kontakt z Beethovenem, którego wielkość często porywała ich i unosiła na wyżyny artyzmu. Najbardziej intuicyjnie poczuli oni magnetyczny wpływ Beethovenowskiej potęgi w Andante eon moto. Zaś Scherzo i Finale zelektryzowało orkiestrę. Dyrektor F. Kulczycki w prowadzeniu piątej symfonji jeszcze raz musiał przekonywać wielu sceptyków i oponentów, że jest dyrygentem zdolnym, posiadającym gruntowną szkołę i talent. Dobitnie wykazał zrozumienie Beethovenowskiej formy i znajomość jej zasady, wymagającej od dyrygenta spokoju rytmicznego i jasnej wyrazistości w odtworzeniu klasycyzmu muzycznego największego jego twórcy.

Pamiętne wykonanie piątej symfonji zostawiło dobre wrażenie. Od czasu niepodległości Polski (co było przedtem nie wiem) nie słyszeliśmy w Lublinie tak fortunnego wykonania tej symfonji i nikt dotąd nie potrafił nam zaimponować tak mozolną pracą, wolą i godną szacunku energją, jak filharmoniczna orkiestra ze swoim dyrektorem Kulczyckim na czele. Ges,”

„Głos Lubelski” 18 stycznia 1925 r. nr. 18:

„Wykonanie piątej symfonji Beethovena przez orkiestrę filharmoniczną pod Kulczyckim zarysowało w sposób bardzo wyrazisty technikę dyrygenta, więcej aniżeli wszystkie dotychczasowe koncerty symfoniczne. Piąta symfonja jest narazie najpoważniejszem, na jakie zdobyła się Filharmonja Lubelska, dziełem, którego wystawienie świadczy wymownie o poważnych artystycznych aspiracjach orkiestry i jej dyrektora. Kulczycki przystąpił z dobrze przemyślanym planem ideowym do narysowania utajonego w tej symfonji programu myślowego, do podkreślenia idei, symbolizującej walkę z przeznaczeniem i ostateczny tryumf jednostki.

Sochacki.

„Comedia” czerwiec 1926 r. nr. 13:

Prof. Wł. Wierzbicki, omawiając historję działalności artystycznej Filharmonji Lubelskiej, tak pisze:

„Program koncertów symfonicznych obejmował symfonje Haydna, Mozarta i Beethovena (od 1-ej do 7-ej włącznie), poematy symfoniczne, suity, koncerty: Glucka, Beethovena, Liszta, Czajkowskiego, Nielsena Żeleńskiego, Moniuszki, Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Wieniawskiego, Reineckego (muzyka biblijna), Rossiniego (oratorjum „Stabat Mater”).

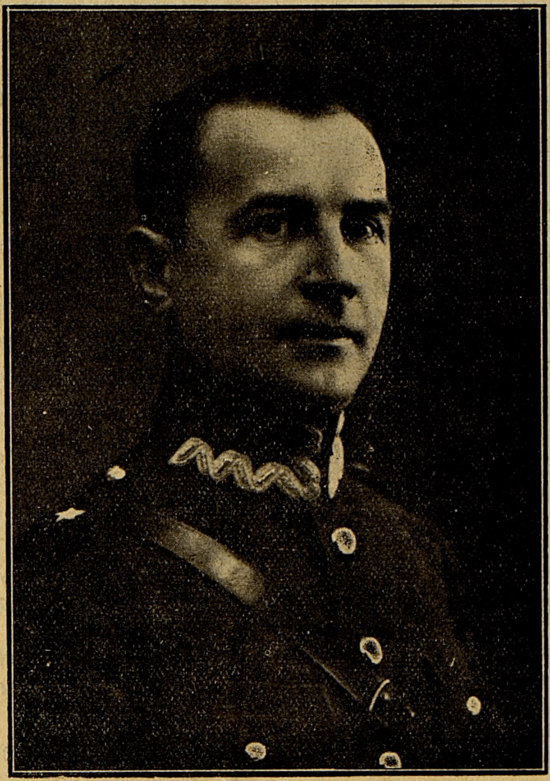
Na porankach wykonywano utwory popularne w chronologicznym porządku od Glucka do Wagnera, a z polskiej muzyki od Moniuszki do Karłowicza i wiele innych utworów młodych autorów polskich. Programy poszczególnych koncertów były przeważnie poświęcone jednemu autorowi.

Tak się przedstawia historja działalności artystycznej Filharmonji Lubelskiej. Zasługa to dyrektora Faustyna Kulczyckiego, który był duszą i ciałem Filharmonji. Jeden z założycieli instytucji, ideowiec, artysta i muzyk. Niezmordowany budowniczy, zdrowy optymista, silny i trwały. Torujący drogę wszystkim, którzy tego pragną. A przy tem młody i utalentowany!

Pomimo nawału pracy w Filharmonji, kapelmistrz Kulczycki utrzymuje na wysokim poziomie orkiestrę dęta 8 p. p. Leg., dowodem czego było zdobycie dwukrotne nagród na konkursach orkiestr wojskowych DOK II., w roku 1923 II. nagroda, zaś 1925 r. I. nagroda (w postaci IX. Symfonji Beethovena, part. i głosy orkiestrowe).

Z życia naszych orKiestr.

Nawiązując do artykułu p. kapt. Sidorowicza, umieszczonego w jednym z poprzednich numerów „Muzyka Wojskowego" o życiu naszych orkiestr na kresach, umieszczamy dzisiaj obrazki przedstawiające orkiestry z Baranowicz i ich dzielnego kapelmistrza por. J. Kiernowicza. Życie muzyczne na kresach wre i tętni a orkiestry kresowe w niczem nie ustępują orkiestrom ze znanych ośrodków naszego kraju. Oczywista zależy to w wielkiej mierze od kierownika tych orkiestr i od orkiestrantów samych, od pilności i wiedzy pierwszego i od wytrwałej pracy nad sobą tych drugich.



Probierzem wyników pracy jest repertuar orkiestry i jej publiczne występy, cieszące się powodzeniem u słuchaczy.

To wszystko stosuje się do orkiestr garnizonu Baranowicz. Dzięki umiejętnej, świadomej celu pracy por. Kiernowicza stoją te orkiestry na wysokim poziomie artystycznym, a koncerty ich cieszą się frekwencją publiczności i są świętem dla całego miasta i okolicy.

Programy starannie dobrane obejmują poza orkiestr (78 pp. 9 D. A. K. i 26 p. uł.) pracują nad sobą wytrwale, zdając sobie sprawę z ważności zadania orkiestr na kresach — ponoszą trudy i starania, którym towarzyszą szczere słowa uznania całej bez wyjątku ludności kresowej.

Na dowód szczytnych wysiłków por. Kiernowicza i jemu podległych orkiestr niech służy fakt, iż pomimo, że Baranowicze nie posiadają ani towarzystw muzycznych, ani szkół muzycznych, zainteresowanie dla muzyki dzielni nasi muzycy wojskowi potrafili rozbudzić w najszerszych kołach.

Dzięki właśnie tym specjalnym warunkom nie można jednak rozwinąć akcji koncertowej tak, jakby się pragnęło. Por. kaplm. Kiernowicz nosi się z zamiarem stanowczym urządzić na wzór innych miast szereg koncertów symfonicznych.

Do pracy nad zorganizowaniem orkiestry symfonicznej już przystąpił i wszelką należy żywić nadzieję, że mimo trudności ręk nie załamie — celu swego dopnie i w lecie bieżącego roku Baranowicze będą miały swoją orkiestrę symfoniczną.



repertuarem kompozytorów polskich, kompozycje mistrzów obcych Mozarta, Haydna, Beethovena, Mendelsohna, Griega i innych. Orkiestranci tych

W zamierzeniach i w pracy mozolnej nad umuzykalnieniem drogich sercu każdego Polaka kresów wschodnich — szczęść Boże!

Ankieta la spramie konkurencji orkiestr loojskoiaijck.

Odpowiedź 4-

Polski Związek Muzyków Zawodowych w walce z rzekomą konkurencją orkiestr wojskowych, niewolniczo postępuje śladami niemieckiego związku muzyków, nie bacząc na to, że stosunków panujących w życiu muzycznem w Niemczech nie można bezkrytycznie przenosić do nas. Zresztą w Niemczech, gdzie muzycy cywilni naprawdę cierpią pod naporem nadmiernej konkurencji, walka (oczy się przedewszystkiem przeciwko obcokrajowcom, urzędnikom państwowym (samorządowym), zajmującym się poza służbą muzyką w celach zarobkowych i dyletantom. Z orkiestrami wojskowemi, których członkowie są przecież muzykami z zawodu, związek niemiecki rozwiązał kwestję konkurencji pokojowo, o czem świadczą urzędujące w każdym garnizonie — posiadającym dostateczną ilość rzeczonych muzyków cywilnych — komisje parytetyczne. Zadanie takiej komisji złożonej z przedstawicieli muzyków cywilnych i wojska polega na stwierdzeniu, że dane zamówienie może być wobec braku odpowiednich sił cywilnych wykonane przez orkiestrę wojskową.

Otóż, Moi Panowie z Związku Muzyków Zawodowych, czy podobna droga nie doprowadziłaby do zupełnej harmonji pomiędzy nami? Tembardziej, jeżelibyście nam udowodnili, że:

1) Związek Muzyków Zawodowych składa się z członków utrzymujących się tylko z muzyki;
2) żaden członek Związku Muzyków Zawodowych nie zajmuje dwóch lub więcej posad, niejednokrotnie przynoszących ponad 2.000 (dwa tysiące) zł miesięcznie;
3) wyprosiliście z Polski obcokrajowców;
4) w Polsce istnieje dostateczna ilość muzyków wykwalifikowanych, grających na instrumentach dętych (celem stworzenia np. dla miejscowości kuracyjnych i t. p. odpowiednich zespołów).

Władysław Sadowski por.
kapelmistrz 56 pp. Wlkp.

Krotoszyn, dnia 12 lutego 1927 r.

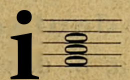
◘ ◘ EE! WIEDZA MUZYCZNA aia

NauKa Harmonji.
LeKcja pierwsza.

Harmonja jest to nauka budowania akordów i łączenia ich ze sobą. Akordem nazywamy równownoczesne brzmienie więcej niż dwóch tonów. Dla lepszego zrozumienia dam Ci przykład: jeżeli zagrasz trzy tony c e g jeden po drugim to nie jest akord

Hn

jeżeli jednak Ty i Twoi dwaj koledzy równocześnie zagracie każdy z Was jeden z tych tonów, wtedy powstanie akord. Ponieważ akord ten składa się z trzech tonów nazywamy go trójdźwiękiem. Tony, wchodzące w skład trójdźwięku pisze się tercjami nad sobą:



Najniższy ton trójdźwięku a więc ton, na którym trójdźwięk jest zbudowany, nazywa się zasadą trójdźwięku. Trójdźwięk więc składa się z zasady, tercji i kwinty. W powyższym przykładzie ton f jest zasadą, ton a jest tercją, ton c jest kwintą. Trójdźwięk może być durowy czyli wielki, molowy czyli mały, zmniejszony lub zwiększony.

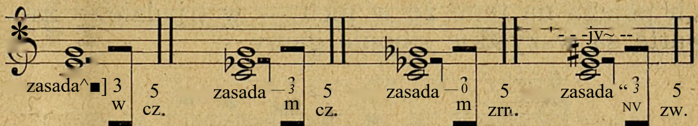
Trójdźwięk durowy czyli wielki składa się z zasady, wielkiej tercji i czystej kwinty.

Trójdźwięk molowy czyli mały składa się z zasady, małej tercji i czystej kwinty.

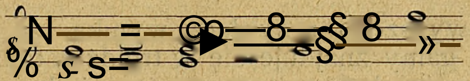
Trójdźwięk zmniejszony składa się z zasady, małej tercji i z kwinty zmniejszonej.

Trójdźwięk zwiększony składa się z zasady, wielkiej tercji i z kwinty zwiększonej. Oto przykłady:

Trójdźw. durowy Trójdźw. molowy Trójdźw. zmn. Trójdźw. zwiększ.



Poznawszy sposób budowania trójdźwięków i ich rodzaje, zbudujmy na każdym stopniu gamy C-dur trójdźwięk. Otrzymamy więc siedm trójdźwięków — w skład ich wejdą tony, z których składa się gama C-dur:



I II III IV V VI VII

Na stopniu ósmym nie budujemy trójdźw. dlatego bo jest on powtórzeniem stopnia pierwszego. Prawie każdy stopień gamy ma swoją szczególną nazwę. I tak:

stopień pierwszy nazywa się toniką
„ trzeci „ „ medjantą górną
„ czwarty „ „ poddominantą
„ piąty „ „ dominantą
„ szósty „ „ medjamą dolną
„ siódmy „ „ nutą charakterystyczną
„ drugi szczególnej nazwv nie posiada.

Przypatrzmy się teraz bliżej powyższym trójdźwiękom i zapamiętajmy sobie na jakim stopniu gamy jaki trójdźwięk powstał.

Na stopniu pierwszym mamy trójdźw. c e g — a więc trójdźwięk wielki bo składający się z zasady c z tercji wielkiej c e i z kwinty czystej c g.

Na stopniu drugim mamy trójdźw. d f a — a więc trójdźwięk mały. Składa się on z zasady d, z małej tercji d f z kwinty czystej d a.

Na stopniu trzecim mamy trójdźw. e g h — a więc trójdźwięk mały. Składa się on z zasady e, z małej tercji e g i z kwinty czystej e h.

Na stopniu czwartym mamy trójdźw. f a c — a więc trójdźwięk wielki. Składa się on z zasady f, z wielkiej tercji i a i z kwinty czystej f c.

Na stopniu piątym mamy trójdźw. g h d — a więc trójdźwięk wielki. Składa się on z zasady g, z wielkiej tercji g h i z czystej kwinty g d.

Na stopniu szóstym mamy trójdźw. a c e — a więc trójdźw. mały, składający się z zasady a, z małej tercji a c i z kwinty czystej a e.

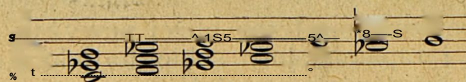
Na stopniu siódmym mamy trójdźw. h d f — jest trójdźwięk zmniejszony. Składa się on z zasady h, z małej tercji h d i z kwinty zmniejszonej h f. Ten sam rozkład wielkich małych i zmniejszonych trójdźwięków będzie w każdej gamie durowej. W gamie durowej więc występują trójdźwięki wielkie na stopniu I, IV i V, trójdźwięki małe na stopniu II, III, VI, a na stopniu VII występuje trójdźwięk zmniejszony. Jak wiemy z nauki zasad muzyki po stopniu pierwszym czyli tonice najważniejszym w gamie jest stopień V czyli dominanta i stopień IV czyli subdominanta. Zamiast mówić: „trójdźwięk stopnia pierwszego[14]— będziemy krótko nazywali go trójdźwiękiem tonicznym, podobnie trójdźwięk stopnia piątego — dominantowym, trójdźwięk zaś stopnia czwartego subdominatowym. Te trzy trójdźwięki: toniczny, subdominantowy i dominantowy odgrywają w harmonji bardzo ważną rolę — o czem przekonasz się później — nazywamy je też trójdźwiękami głównymi. Trójdźwięki innych stopni (II, III, VI, VII) nazywamy trójdźwiękami pobocznymi. Trójdźwięki główne (I, IV i V) stanowią trjadę muzyczną. Ważność ich polega na tem, że w nich — w trjadzie — zawarte są wszystkie stopnie gamy.



I V I IV I IV V I

Z powyższego przykładu wynika, że stopień pierwszy gamy znajduje się w trójdźw. tonicznym iw trójdźw. subdominantowym, stopień drugi w trójdźw. dominantowym, stopień trzeci w trójdźw. tonicznym, stopień czwarty w trójdźw. subdominantowym, stopień piąty w trójdźw. tonicznym i dominantowym, stopień szósty w trójdźw. subdominantowym, stopień siódmy w trójdźw. dominantowym. Widzisz więc z tego, że w trjadzie muzycznej (trójdźw. I, IV i V) jest zawarta cała gama.

Podobnie jak w gamie durowej zbudujmy teraz trójdźwięki na wszystkich stopniach gamy molowej. W nauce harmonji posługiwać się będziemy gamą molową harmoniczną.



I II III IV V VI VII

Rozważmy też w tej garrtie jakie trójdźwięki leżą na poszczególnych stopniach.

Na stopniu pierwszym mamy trójdźw. c es g — a więc trójdźwięk mały, składający się z zasady c, małej, tercji c es, i czystej kwinty c g.

Na stopniu drugim mamy trójdźw. d f as — a więc trójdźwięk zmniejszony, składający się z zasady d, małej tercji d f, i z kwinty zmniejszonej d as.

Na stopniu trzecim mamy trójdźw. es g h — a więc trójdźw. zwiększony, składający się z zasady es, wielkiej tercji es g i zwiększonej kwinty es h.

Na stopniu czwartym mamy trójdźw. i as c — jest to trójdźwięk mały, składa się on z zasady f, małej tercji I as i z kwinty czystej f c.

Na stopniu piątym mamy trójdźw. g h d — a więc trójdźwięk wielki, składający się z zasady g, z wielkiej tercji g h i z czystej kwinty g d.

Na stopniu szóstym majny trójdźw. as c es — jest to trójdźwięk wielki, składający się z zasady as, wielkiej tercji as c, z czystej kwinty as es.

Na stopniu siódmym mamy trójdźw. h d ! — jest to trójdźwięk zmniejszony, składa się z zasady h, z małej tercji h d, ze zmniejszonej kwinty h f. Ten sam rozkład trójdźwięków wielkich, małych, zmniejszonych i większych znajdziemy we wszystkich gamach molowych harmonicznych. Gama molowa harmoniczna posiada więc na stopniu I i IV trójdźwięki małe, na stopniu V i VI, trójdźwięki wielkie, na stopniu II i VII, trójdźwięki zmniejszone na stopniu III trójdźwięk zwiększony. Trjada muzyczna gamy molowej harmonicznej, składa się więc z dwóch trójdźwięków małych (I i IV) i z jednego trójdźwięku wielkiego (V). Tak samo jak trjada gamy durowej — trjada gamy molowej zawiera w sobie wszystkie tony gamy.

Zestawmy gamy durowe z molowemi pod względem rozmieszczenia trójdźwięków:

Trójdźwięki wielkie występują na I, IV, V w dur — V, VI w moll.

Trójdźwięki małe występują na II, III, VI w dur — I, IV w moll.

Trójdźwięki zmniejszone występują na VII w dur — II, VII w moll.

Trójdźwięk zwiększony występuje na III w moll.

Wynika z tego, że każdy trójdźwięk wielki może mieć pięciorakie znaczenie np. c eg może być T(onicznym) w C(-dur) S(ubdominantowym) w G, D(ominantowym) w F, D(ominantowym) w f (moll) i na VI (stopniu) w e.

Każdy więc trójdźwięk mały może mieć też pięciorakie znaczenie, np. a c e = T. w a, S w e, na II w G, na III F, na VI w C.

Każdy trójdźwięk zmniejszony ma trojakie znaczenie, np. h d f = VII w C, VII w c, II w a.

Tylko trójdźwięk zwiększony należy wyłącznie do jednej gamy, np. c e gis nie może w żadnej innej gamie się znaleźć jak tylko w a na III stopniu.

Zadania:

1. Na tonie es, g, a, b, d, e, fis, h, zbuduj trójdźwięki wielkie.
2. Na tonie as, fis, h, des, c, ges, zbuduj trójdźwięki małe.
3. Na tonie a, d, f, h, zbuduj trójdźwięki zmniejszone.
4. Na tonie fis, c, gis, h zbuduj trójdźwięki zwiększone.
5. Nazwij toniczny trójdźwięk z H, Ces, G, As, f, b, a, des.
6. Nazwij trójdźwięk dominantowy z D, B, F, Cis, f, g, as.
7. Nazwij dźwięk subdominantowy zEs, C, A, Des, e, fis, g, es.
8. Nazwij trjadęmuzyczną z C, G, A, F, Es, As, Ges, Ces, h, fis,g, es, a, d.
9. W jakich gamach i na których stopniach występują następujące trójdźwięki: es g-b, es g h, as c es, g b d, f a c, cis e g. f a cis.

10. Nazwij trójdźwięki poboczne z H, F, D, d, es, f.

11. W którym trójdźwięku trjady znajdziesz stopień gamy II, VII, V, VI, IV.

WsKazówKi,

Zadania powyższe napisz na zeszycie nutowym względnie odpowiedz na pytania na zeszycie zwykłym. Zapamiętaj sobie skróty:

T = trójdźwięk toniczny
S — „ subdominantowy
D — „ dominantowy

Wielka litera = tonacja durowa, mała litera tonacja molowa.

Rozważaj każdy z trójdźw. w następujący sposób np.:

es s b = T — Es lub e g h = T — e

S - B	S - h
D — As	II - D
D — as	III = C
VI - g	VI - G

Jeżeli masz możność dostąpienia do fortepjanu, pianina lub harmonjum - - wykorzystaj każdą chwilę — zagraj kilka trójdźwięków. Posłuchaj jak brzmią! W rozmowie z kolegami omawiaj sprawy poruszone w dzisiejszej lekcji.

KroniKa muzyczna

Skon Karola Rostworowskiego.

Dnia 9 lutego 1927 r. w Warszawie zmarł kompozytor polski Karol Rostworowski. Zmarły pozostawił pieśni (ogólnie znane: „Leć piosnko moja“) i dwie opery „Marja“ i „Wesele“. S. p. Karol Rostworowski był z zawodu inżynierem, następnie jednak poświęcił się muzyce, odbywszy staranne studja u teoretyka niemieckiego Krenna w Lipsku. Operę jego „Wesele“ wystawiono pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma w r. 1917 w Teatrze Polskim.

Do Warszawy powrócił ś. p. Zmarły po kilkoletniej niewoli bolszewickiej z bardzo nadwerężonym zdrowiem. Umarł w bardzo ciężkich warunkach w szpitalu Przemienienia Pańskiego w 52 roku życja. — R. i. p.

„Legenda BałtyKu".

Opera narodowa p. Feliksa Nowowiejskiego „Legenda Bałtyku“, która w Poznaniu w Teatrze Wielkim blisko 50 razy wystawiona była, przygotowuje obecnie opera lwowska. Na premjerze obecnym będzie znakomity nasz kompozytor. Lwów oczekuje z wielkiem zainteresowaniem wystawienia polskiej opery. Jak się dowiadujemy, przybędzie mistrz Feliks Nowowiejski do Gdańska 20 lutego b. r., aby w tym dniu objąć batutę chóru męskiego „Moniuszką“, który wykona jego rapsod „Testament Bolesława Chrobrego“.

„Q\io vadis“.

Słynne oratorjum naszego autora „Roty“ p. Feliksa Nowowiejskiego „Quo vadis“, przygotowuje obecnie sławny Chór Oratoryjny (280 śpiewaków) w Zurychu w Szwajcarji. Oratorjum to, jak wiadomo, obiegło prawie wszystkie miasta Europy i Ameryki, w Gdańsku wykonane zostało przed wojną światową.

Ojciec Chopina pochodził z Lotaryngii.

Księdzu Eyrard’owi, proboszczowi Xaronval i Marainville, udało się odnaleźć w swej parafji akt urodzenia Mikołaja Chopina, w tłumaczeniu brzmi on: Mikołaj, syn ślubny Franciszka Chopina, kołodzieja i Małgorzaty Deflin, jego małżonki z Marainville, urodził się piętnastego i ochrzczony został szesnastego kwietnia tysiąc siedemset siedemdziesiątego pierwszego roku. Jego ojcem chrzestnym był Mikołaj Deflin, kawaler z Diarville, a matką chrzestną Teresa Chopin, panna z Nironcourt, która postawiła swój znak. Ojciec chrzestny podpisał się: Mikołaj Deflin. Matka chrzestna podpisała się krzyżykiem. (P.) P. Leclerc, proboszcz w Diarville.

Nie wiadomo, czy tylko powyższa metryka, czy też dochodzenia szersze i usprawiedliwiające skłoniły p. Ganche’a, autora dzieła o Chopinie i prezesa Towarzystwa Chopinowskiego w Paryżu do twierdzenia, że wszyscy przodkowie Chopina pochodzili z Lotaryngji (z Marainville, Herbugney, Bralleville, Ambacourt), gdzie mieli swoje osiedla na długo przed przybyciem Stanisława Leszczyńskiego do Lotaryngji.

Kalendarzyk muzyczny

Marzec.

1—15.

Dnia 1 marca 1643 r. w Rzymie zmarł Girolamo Grescobaldi, sławny organista i kompozytor włoski. Ur. 1583.

Dnia 2 marca 1824 r. w Litomyślu urodził się Fryderyk Smetana, kompozytor czeski. Pozostawił ośm czeskich oper, z tych najbardziej znana „Sprzedana narzeczona“, poematy symfoniczne, (p. artykuł w dzisiejszym numerze Muzyka wojsk.) Zmarł 1884 r. w domu obłąkanych w Pradze.

Dnia 3 marca r.1824 w Londynie zmarł Giovanni Battista Viotti,sk rzypek włoski, zwany ojcem nowoczesnej gry na skrzypcach, najznaczniejszy kompozytor utworów na skrzypce. Pozostawił 29 koncertów skrzypcowych (najsławniejszy op. 22 a-moll), 21 kwartetów smyczkowych, 31 triów na dwoje skrzypiec i wiolonczelę, 51 duetów skrzypcowych, 18 sonat skrzypcowych, 3 nokturny na skrzypce i fortepjan i jedną sonatę fortepianową. Urodził się 1753 r.

Dnia 5 marca 1609 r. w Jazłowcu zmarł Mikołaj Gomółka. O znaczeniu tego polskiego kompozytora napiszemy osobny artykuł. Pozostawił „Melodje na psałterz polski“, melodje do tekstów Jana Kochanowskiego. Ur. 1539 r.

Tegoż dnia 1919 r. w Kościanie zmarł Józef Surzyński, kompozytor polski. Komponował muzykę kościelną, wydał „Monumenta musices sacrae in Polonia“ (dzieła Wacława Szamotulskiego, Tomasza Szadka, Marcina Leopolity) ur. 1851 r.

Dnia 6 marca 1785 r. we Włoszakowicach urodził się Karol Kurpiński, kompozytor polski, długoletni kapelmistrz opery warszawskiej. Napisał 26 oper. Największem powodzeniem cieszyła się „Jadwiga“. Prócz oper napisał 3 balety, jedną

symfonję, cztery uwertury, jedno Te Deum, hymn „Ojcze nasz“, mszę, pieśni i t. d. Zmarł 1857 r.

Dnia 8 marca 1858 r. w Neapolu urodził się Ruggiero Leoncavallo. Z oper jego „Pajace“ cieszą się stałem powodzeniem na scenach całego świata. Z innych jego oper żadna nie utrzymała się na stałe. Prócz oper napisał jeden poemat symfoniczny, i jeden balet, pisał też pieśni. Zm. 1919 r.

Tegoż dnia 1869 r. w Paryżu zmarł Hector Berlioz, kompozytor francuski. O jego dziełach i znaczeniu napiszemy osobny artykuł. Ur. 1803 r.

Dnia 10 marca 1832 r. w Eyesham zmarł Muzio Clementi, pjanista. Pozostawił wielką ilość kompozycyj: 106 sonat fortepjanowych, „Gradus ad Parnassum[11] dzieło wielkiej wartości pedagogicznej, prócz tego kilka symfonij i uwertur. Urodził się 1746 r.

Tegoż dnia 1844 r. w Pamplona urodził się Pablo de Sarasate, skrzypek wirtuoz. Jako kompozytor znany ze swoich ,,Zigeunerweisen“. „Melodje cygańskie. Zm. 1908 r.

Tegoż dnia 1870 r. w Lipsku zmarł Ignacy Moscheles, pjanista i kompozytor. Pozostawił 142 kompozycje, w tem 7 koncertów fortepjanowych, (szczególnie znany koncert 3. (g-moll) i 7 (pathétiąue). Ur. 1794.

Dnia 13 marca 1860 w Windischgratz urodził się Hugo Wollf, kompozytor niemiecki, napisał 232 pieśni, opery, poemat symfoniczny. Zmarł 1903 r. w domu obłąkanych.

Dnia 14 marca 1913 r. w Leningradzie zmarł Cesar Cui, uczeń S. Moniuszki, pozostawił ponad 200 pieśni, 9 oper, 2 scherza i 4 suity na orkiestrę, prócz tego utwory na fortepjan, czello i skrzypce. Ur. 1835 r.

Dnia 15 marca 1842 r. w Paryżu zmarł Maria Luigi Cherubini patrz Muzyk Wojsk. Nr. 4/26

Tegoż dnia 1851 r. w Śremie urodził się Józef Surzyński (patrz wyżej). —

Odpowiedzi RedaKcji

P. plut. Sibik, 7 p. p. Leg. Dziękujemy — prosimy o dalszą pamięć. Cześć!

P. Ostapiowski, Kałaharówka. Numer pierwszy wysyłamy. Pieniądze wpisane podług życzenia.

P. kpt. Wilkuszewski, Lwów. Brakujący **numer** wysyłamy. Pozdrowienia.

P. Wład. Figiel, **Kolomyja.** Błędy sprostować można, Cześć!

P. Kamyszew, st. sierż. 83 p. p. Pieniądze nadeszły, odpowiedź obszerna w liście. Cześć!

P. Dominek Antoni, 13 p. p. Prenumeratę Sz. Pana zgłoszono po wyczerpaniu nru 1., z powodu trudności materialnych musimy ograniczyć nakład do istotnego zapotrzebowania. O ile będzie możliwe nadeślemy.

WP. por. Kopczyński, Grodno. Egzemplarz dla sierż. Seroki wysłany. Prosimy o łaskawe dalsze poparcie.

P. Piotrowski Józef, t **lut. 22 p. p.** Egzemi darze w żądanej ilości wysłane — oczekuję listu od p. kapelmistrza. Cześć!

li Wolne posady

Do orkiestry 13 pp. potrzebny:

1 skrzypek pierwszy

1 wiolonczelista.

Zgłoszenia nadsyłać należy pod adresem kapelmistrza 13 pp. w Pułtusku.

Od Redakcji SIS

Zawiadamiamy P. T. Czytelników, że prof. Edmund Giżejewski przyjął współpracę w naszem czasopiśmie.

Prosimy tych P. T. Prenumeratorów, którzy zalegają z opłatą za „Muzyka Wojskowego", by zechcieli uiścić ją w możliwie krótkim czasie!

Ostatnie egzemplarze „Informatora Muzycznego[11] są jeszcze do nabycia.

ZagadKa Konkursowa.

Odczytać chodem konika.

mi.	wzru-	ków	gdyż	pier	ka	ja,	ho
ma	jest	cia	mi	fon	mo	skład	dźwię
sza	A	jed	wiast	szę,	po	ki:	fon
na	czu	sztu	li	i	ja-	co	chać
choć	ludz	ki:	u	ką,	mu	ja	ja
du	raz	ser	har	jest	ja.	ko	mu
kie	styl	sze,	rytm,	dzi	zy	dwo	lod
0	ca,	rzą	jej	mon	me	Ja	kę

Rozwiązania tej zagadki nadsyłać do dnia 22 kwietnia b. r. na opłaconej kartce korespondencyjnej. — Jako nagrodę za dobre rozwiązanie wyznaczamy Dr J. Reissa: „Historja muzyki[14].

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-Tuszewo.